Zece ani fără Eugène Ionesco

Onorat public!

I) „Am nevoie de consideraţia dumneavoastră. Ca să mă consideraţi este foarte uşor. Trebuie, pe de o parte, să mă neînţelegeţi şi, pe de altă parte, să mă înţelegeţi. Până azi, m-aţi neînţeles suficient. A venit vremea să mă înţelegeţi”.

Îi) „Onorat public, apreciază-mă. N-o să-ţi pară rău”.

III)

Iv) EUGÈNE IONESCO

v)

vi)

vii)

viii)

Ix) Am recitit de curând aceste rânduri scoase de pe coperta unui volum apărut în 1990, „EU”, la Cluj, la Editura Echinox şi prinse cu o pioneză pe un raft din biblioteca mea. 1990… ce an! Atunci mi s-a părut pentru prima oară că există tinereţe fără bătrâneţe. Că inocenţa şi idealurile durează veşnic şi că nimeni nu le poate ucide în vreun fel sau altul. Că există solidaritate, spiritualitate, zbor, că miracolul este palpabil, tangibil. Că răul poate fi strigat şi alungat, ca în slujba Sfântului Vasile, de peste tot. Şi în primul rând din noi, din fiecare. O naivitate vecină cu prostia, spun astăzi. Nu mă mai aude nimeni. Doar eu. Şi mă îngrozesc. Mi se pare că m-am întors, din nou, ca în basm, într-un timp urât, uscat de neputinţe şi vanitate. Că am îmbătrânit o sută de ani în aceşti paisprezece ani. Şi că totul a fost un vis. Atunci, în 1990, se putea orice. Nu mi s-a părut, de pildă, deloc absurd ca Eugène Ionesco, integrat Europei şi culturii ei, să scrie un mesaj superb, în limba română, adresat direct unor români frumoşi, susţinând protestul lor, şi semnând scrisoarea simplu şi tandru, „Golan”. În noaptea aceea n-am dormit. Un spirit mare şi ludic care ne înţelegea pe noi, neînţeleşii şi care alesese să ne spună asta. Lucruri aiuritoare s-au întâmplat atunci. Şi nu vreau să mă gândesc decât la sublim. În Aula Universităţii i-am privit şi i-am ascultat, de la câţiva metrii, pe Monica Lovinescu şi pe Virgil Ierunca. Câtă fragilitate în spatele forţei, verticalităţii spirituale de esenţă pură. Şi ea ludică… Atunci l-am văzut în carne şi oase pe Sergiu Celibidache, atunci s-au întors Andrei Şerban, Vlad Mugur, Lucian Giurchescu, Iulian Vişa, atunci l-am cunoscut pe Silviu Purcărete, atunci i-am văzut la Bucureşti pe Peter

Brook, pe Antoine Vitez… Atunci a fost şi frumos.

x) Atunci teatrul românesc îşi întindea, ca un păianjen meticulos şi harnic, pânzele. Noi şi noi forme incitante. De atunci am început să călătoresc legal pe necuprinsul acesta tulburător care este teatrul. Călătorie care mi-a oferit experienţe fundamentale, maturizarea şi cele mai minunate prietenii. Fără de care astăzi aş fi săracă şi goală.

xi) Se împlinesc zece ani de când Eugène Ionesco nu mai este. Vestea morţii lui am primit-o într-o sală de teatru – ce bizar! ce coincidenţă! – la Sibiu. Se juca o piesă a lui, „Regele moare" – ce bizar! ce coincidenţă! – un spectacol al regizoarei Beatrice Bleonţ, invitat acolo la Festival. Acum două săptămâni am plecat câteva zile din Bucureşti şi într-o gară pustie am găsit numărul la zi din „România literară". Eram singură pe peron. Ningea. Am răsfoit în grabă revista, ca să mă salut iute cu toţi colegii mei. Ochii mi-au căzut pe un chenar negru. Rodica Ionesco murise… Omul care l-a acompaniat toată viaţa. În gara aceea în care ninsoarea-mi umezea obrajii – şi care nu era departe de Sibiu – mi-am dat seama că deja s-au dus zece ani de când o forţă uriaşă a cuvântului a dispărut, s-a mutat în altă parte. În '90, cortina de fier s-a ridicat şi în spatele ei au apărut marile personalităţi la care accesul ne-a fost interzis.

xii) Fiecare dintre noi are, depozitate în memoria lui afectivă, unul sau mai multe spectacole care îi populează realitatea şi ficţiunea, drumul şi nocturnul. În ce mă priveşte, unul dintre acestea este şi „Cântăreaţa cheală", în regia lui Tompa Gabor la Teatrul Maghiar din Cluj. Premiera a avut loc pe 13 februarie (ziua lui Alexandru Dabija) 1992. Vlad Mugur n-ar fi dat în viaţa lui o reprezentaţie într-o asemenea dată, în gama ritualurilor de superstiţii neîncăpând vreodată aşa ceva! Lui Tompa i-a purtat noroc. În cei trei ani care au urmat, spectacolul s-a jucat de 108 ori în România şi în lume. Când a avut ultima reprezentaţie, am fost la Cluj. Lipsa de comunicare, predilecţia către discursul vid, gama largă a şabloanelor de limbaj – iată câteva din temele teatrului lui Ionesco. Amalgamul de situaţii, de tipologii şi de expresii absurde, caracteristic preocupărilor unui anumit teatru contemporan, găseşte la Tompa o rezolvare aproape ideală, într-un spectacol riguros, perfect. Lumea piesei lui Ionesco este văzută ca un mecanism învârtit cu cheia. Personajele seamănă cu nişte păpuşi gigantice, mişcându-se şi vorbind sacadat, automatic. Întreruperea dialogului pare ca o sincopă în funcţionarea acestor automate, ca şi

cum cineva ar fi uitat să răsucească cheia. De fapt, spectacolul este o coregrafie mecanică, într-un spaţiu care sugerează cutia teatrului de păpuşi sau cutia în care copilul îşi azvârle jucăriile. Povestea absurdă a soţilor Smith şi Martin pare inventată de aceste păpuşi mari, care se scoboară noaptea din rafturile unde fuseseră aliniate, spre a se juca, amuzându-se de „libertatea „lor şi grăbite de presiunea unui timp necunoscut ca durată. Şi dincolo de care ele nu mai există. Cum se poate opri morişca mişcărilor, gesturilor, vorbelor fără sens şi totodată reglate ca un ceasornic? Numai dacă voit sau din întâmplare, mecanismul se dereglează. Aşa se întâmplă şi în spectacolul lui Tompa Gabor. În final, timpul păpuşilor începe să curgă de-a-ndoaselea. Întregul spectacol se derulează exact invers, concentrat doar în opt minute. Odată încheiat ciclul, păpuşile revin la locul lor. Pauză. Linişte. În orice moment, ele pot să-şi reia jocul de la capăt. De la care capăt? Asta n-are nicio importanţă. Când Silviu Purcărete a deschis prima stagiune ca director al Centrului Dramatic Naţional de la Limoges, în 1996, primul spectacol a fost cu „Cântăreaţa cheală" a lui Eugène Ionesco, în aceeaşi concepţie regizorală a lui Tompa Gabor şi în aceeaşi imagine scenografică semnată de Kotayi Judith.

xiii) Cam în aceeaşi perioadă de după '90, tot la Cluj, dar la Teatrul Naţional şi tot după un text de Ionesco, „Lecţia", regizorul Mihai Măniuţiu găsea o rezolvare extrem de interesantă, la care, deşi am citit de multe ori piesa, nu m-am gândit niciodată. De fapt „Lecţia" profesorului de engleză nu mai este una de limbă, ci una de ideologie politică. Iar direcţia învăţării nu este occidentul, ci comunismul răsăritean. Exact ce trăisem zeci de ani cu gluga pe ochi. Pe o scenă redusă ca spaţiu, dominată de un panou imens, ca o tablă de şcoală, învăţarea seamănă cu o înregimentare. Fanatismul profesorului creşte, creşte şi explodează în final. Profesorul scrie, pictează pe panoul-tablă de şcoală, cu vopsea roşie, cu un enorm condei-pensulă, sloganele şi însemnele comunismului. Delirul este total. Profesorul este un maniac ideologic care îşi contemplă propria operă şi victimele produse de ea. Nu de mult, acum doi ani, regizorul Victor Ioan Frunză crea o bijuterie de spectacol la Teatrul Maghiar din Timişoara. Într-o sală studio, de intimitatea unei clase de şcoală de început de secol XX, plină cu bănci vechi de lemn, cu loc sculptat pentru călimară, suntem aşezaţi noi, spectatorii. Elevii unei lecţii de engleză, o lecţie deschisă, în care crimele se petrec într-un fel la vedere, sub ochii noştri îngroziţi.

Teroarea dogmelor absurde, a formelor goale, false şi intolerante face victime. Cine nu-şi însuşeşte ca la carte spiritul aberaţiei este ucis. Pledoaria regizorală a lui Frunză, ţinută în decorul Adrianei Grand, este un fel de abc al dictaturii, al intoxicării minţilor şi sufletelor care pier, care nu mai pot privi libertatea şi miracolul naturii de dincolo de fereastră. Care nu mai pot ieşi din prizonieratul îndoctrinărilor de orice fel. Omorârea creierului o precede pe cea a corpului. Ca spectator, trăieşti acut spaima morţii. Habar n-ai cine urmează. Ce elev din bancă este strigat la „lecţie" şi nu se mai întoarce. Şi asişti la execuţia lui. Şi nici nu ştii dacă nu-ţi vine rândul. Dacă nu eşti poftit să simţi învăţătura pe pielea ta, să devii tu protagonistul acestui spectacol.

XIV) Tot aşa n-am să pot uita sentimentul Apocalipsei construit tulburător de Vlad Mugur. La Teatrul Maghiar din Cluj. (M-am întrebat de ce oare numărul spectacolelor valoroase pe texte de Eugène Ionesco este dat de teatre maghiare, amintite mai sus. Nu ştiu să răspund. Poate rigoarea…) Şi pe cel al neputinţei. Care nu vine doar din vârsta biologică. Bătrânul şi Bătrâna nu trebuie să aibă neapărat zeci şi zeci de ani ca să fie închistaţi, devastaţi şi manipulaţi de tot felul de sfori, ca să fie orbi, ca să nu priceapă nimic din lumea în care trăiesc, nimic din ce li se întâmplă. Devitalizarea. Uscăciunea din noi. Aceasta este Apocalipsa cea mai teribilă. Cea din interior, care ne surpă cum se surpă pereţii sufletului, ai casei, ai oricărei relaţii. Cu sinele sau cu celălalt. Ce suntem astfel? Ce ne arată Vlad Mugur. Nişte peşti într-un acvariu fără apă. Dăm din buze ritmic. Până când?

xv) Onorat public! Intenţia mea nu a fost să epuizez epic montările pe textele lui Ionesco. Am făcut o selecţie, subiectivă. Am mai văzut şi „Lecţia" lui Horaţiu Mălăele, şi „Regele moare" al lui Frunză, şi „Rinocerii" lui Laurian Oniga. Şi altele… Am scos din memorie imaginile pe care le port cu mine în mod semnificativ, în semn de preţuire şi omagiu faţă de Eugène Ionesco, faţă de artiştii care l-au regizat, l-au jucat. Mă plec astfel în faţa unei personalităţi şi a unui spirit ludic, în faţa celor care au încercat decodări, în faţa celor care l-au tradus, în faţa traducătorilor Dan C. Mihăilescu, Vlad Zografi şi Vlad Russo, în faţa lui Gabriel Liiceanu şi a Editurii Humanitas, în faţa celor care au adus în viaţa mea un mare „Golan". Am făcut tot posibilul pentru dumneavoastră, cititorii noştri, ca să citiţi despre ultimele şi cele mai recente producţii Ionescu. Textul lui George Banu este

tulburător. Ca şi succesul lui Tompa Gabor de la New Castle cu „Noul locatar”. V-am oferit pasaje din cronici importante, din publicaţii prestigioase. Închei acum cu ultimele două replici din „Noul locatar”:

XVI) „Al doilea hamal: N-aveţi nevoie de nimic?

XVII) Vocea Domnului (după un moment de tăcere): Mulţumesc. Stingeţi lumina când plecaţi”.

XVIII)

XIX) Marina Constantinescu

Regele moare la Teatro de La Abadia

Sunt piese celebre, parabole esenţiale, pe care le purtăm cu noi, fără a le vedea împlinite pe o scenă ca şi cum ele i-ar rămâne definitiv străine. Piese ale minţii… Viaţa e vis a lui Calderón de la Barca face parte dintre ele. E istoria lui Segismondo închis într-o celulă în urma profeţiilor ce au înspăimântat pe regele tată, dar, la un moment, moştenitorul e eliberat şi instalat pe tron pentru a verifica prezicerile ce, din păcate, se confirmă. Și atunci, tiranul de o clipă, întemniţat din nou, cade pradă unei perplexităţi extreme: unde e adevărul? Viaţa e un vis? Spectacolele m-au decepţionat mereu până în seara în care la Odéon, în inima Parisului, un regizor spaniol refugiat în Germania sub franchism, José Gomez, propunea soluţia scenică, în fine satisfăcătoare, enigmei calderoniene. Pe platou se înalţă un turn „metafizic”, asemeni celor din tablourile lui de Chirico, turn imobil şi suspendat la baza căruia apărea o lumină stranie. El reunea într-o imagine unică puşcăria şi palatul ce deveneau astfel similare. Spaţii identice care accentuau confuzia şi legitimau panica protagonistului. Enigmatică experienţă onirică. Numele lui Gomez rămâne pentru mine legat de această revelaţie a unei piese ce o credeam de nejucat. E suficientă însă o reuşită pentru a infirma eşecurile.

Recent, telefonul sună şi o voce caldă, directă, îmi transmite un mesaj: „José Gomez s-ar bucura să veniţi la Madrid pentru a-i vedea Regele moare”. „E piesa lui Ionescu care-mi place cel mai puţin. Atâtea discursuri şi niciun secret. Doar panica guralivă a unui înspăimântat de moarte. Prea multe mărturisiri, prea multe vorbe”. Amintirea lui Calderón m-a convins până la urmă să fac voiajul şi astfel am descoperit cum Gomez, din nou, găseşte răspunsul la o enigmă scenică. De astă dată Regele moare nu mai e doar o monotonă, nesfârşită plângere. Excluzând toată panoplia barocă a unei monarhii derizorii, piesa începe într-un salon burghez tapetat în roz, unde o bandă de

personaje petrec bând şampanie, disimulându-se în spatele unor măşti de carnaval, dansând. Spaţiul nu e realist, ci deschis, ondulat şi dinamic: o cameră şerpuitoare ce evocă şi nu descrie un bal burghez. Când petrecerea se termină, proprietarii angajează un mic joc erotic pentru ca apoi soţia să se retragă şi să revină travestită în prostituată de bordel. Astfel Gomez trece de la Ionescu la Genet din Balconul unde personajele notabile adoptă însemnele figurilor mitologice: episcopul, generalul, matroana… Sub acest semn va fi pus Regele moare la Teatro de la abadia din Madrid: funcţiile monarhice nu sunt decât proiecţii.

Soţia şi bărbatul fac dragoste cu o pasiune violentă – deliberat teatrală – până când spasmul sexual se converteşte în spasm cardiac. Infarct. Telefoane. Doctori. Iminenţa morţii e evidentă. Bérenger îşi abandonează fracul de recepţie pentru a apărea, bolnav sub supraveghere constantă, într-o simplă cămaşă de noapte. El se agită printre dopuri de şampanie, între o canapea şi un fotoliu, având la un moment dat dreptul la o tunică regală, accesoriu pasager, şi, citaţie ironică, la un baston a cărei măciulie e un rinocer. În panica ce-l cuprinde se închipuie rege înconjurat de soţii şi amante de asemenea înălţate în grad. O lampă modernă, cu braţe fine, la început se rezumă la funcţia ei cotidiană pentru a începe apoi să se învârtească nebună sugerând mişcarea astrelor ce agită mintea tulburată a muribundului. Astfel spectacolul pune concret în evidenţă ceea ce atât de clar se afirmă în text: un burghez, un om banal, speriat şi panicat, ţipă. Bérenger nu e rege, ci se visează în rege. „Anumite vise puternice se aseamănă stărilor intermediare dinaintea morţii” spun tibetanii pe care îi citează Gomez şi din care el se inspiră: de la Calderón la Ionescu, visul îl preocupă.

Tânăr fiind, o carte m-a marcat: Laocoon de Lessing. El distinge acolo între cei ce-şi interzic să exprime durerea ca romanii şi cei care ca grecii îndrăznesc să o facă fiind convinşi că astfel se eliberează fără a-şi degrada demnitatea. Spectacolul lui Gomez restituie acest curaj grec al strigătului ce nu mai are aici nimic retoric sau mizerabil, strigăt ce se asumă. Şi astfel Bérenger capătă aici o dimensiune pe care niciun alt spectacol n-a obţinut-o. Strigătul lui Laocoon. Autenticitatea provine tocmai din excluderea semnelor monarhice căci ambalajul factice dispare pentru a impune monologul uman al spaimei. Aici, lipsit de orice aură sau prestigiu, Bérenger pare asemeni lui Everyman, din moralitatea medievală. E un om… un om ce sfârşeşte gol. Aşa

traversează el scena fără a o părăsi însă, căci, înainte de a ajunge în culise, se prăbuşeşte şi peste el cade, ca o placă de mormânt, canapeaua roşu şi aur a salonului burghez. Imagine memorabilă unde se reunesc semnele condiţiei burgheze şi nuditatea esenţială a omului. Până şi în momentul ultim nu ne liberăm deplin.

A doua zi, înaintea plecării, la Prado, redescopeream cum Goya a început ca pictor senin şi ludic – totul e lumină! – pentru a sfârşi în obscuritatea unei disperări ce deformează chipurile, holbează ochii, devastează corpurile. E ceea ce a pictat el în anii ultimi pe pereţii celebrei „camere a surdului”. Ionescu şi el a urmat acelaşi drum care l-a condus de la Cântăreaţa cheală la această „cameră a surdului” care e Regele moare.

George Banu

P.S.: O mică istorie borgesiană. Velázquez decide într-o zi să facă portretul sclavului său metis. Dar când termină tabloul, pictorul îşi eliberează sclavul, căci artistul a văzut în el ceea ce stăpânul nu văzuse. Pictorul credea şi respecta adevărul ce i l-a revelat „ochiul artei”.